

Abstracción plástica y significado en la obra de arquitectura de Francisco Cabrero

Antón Capitel

La obra de Arquitectura de Francisco de Asís Cabrero y Torres-Quevedo probablemente sea aquella que —entre las de las grandes figuras de los arquitectos que inician su carrera en los años de la posguerra— presenta una mayor continuidad. Una continuidad no sólo interna; esto es, en cuanto a su propio desarrollo, sino también externa: en cuanto capaz de establecer, de un lado, un fuerte enlace con los contenidos de la arquitectura moderna de la década anterior a la guerra civil, y, de otro, la relación con la cultura de lo que se llamó la “revisión disciplinar”, desarrollada en España en los años 70 a partir de la crisis del pensamiento moderno.

Pues su obra tuvo tanto importantes rasgos que representan valores generales, capaces de explicar la continuidad que hemos llamado “externa”, como una muy acusada personalidad propia que la hizo absolutamente identificable. La simplicidad, la perfección, la “sequedad” formal y la monumentalidad plástica de las obras de Cabrero —o, al menos, de algunas de ellas que quedan definidas por las características dichas— han conseguido la transmisión de unas imágenes muy personales, de una “manera” singular, propia.

Pero, en aparente paradoja, Cabrero no buscará con su obra un modo personal de hacer arquitectura. Todo lo contrario, en realidad, Cabrero trabajó siempre, a mi parecer, utilizando instrumentos de la disciplina de características universales; instrumentos que buscaban tanto una racionalidad arquitectónica en lo que tienen de mecanismos internos a los procesos proyectuales como un resultado visual bien legible: un mensaje directo al entendimiento racional de la forma en cuanto imagen.

Podría decirse que Cabrero utilizó el racionalismo del mismo modo que ciertos arquitectos europeos de la Ilustración y sus escuelas habían utilizado el clasicismo: como sistema capaz de recursos eficaces y controlados, ajeno a toda desviación personal de los sentimientos, pero lleno de emociones plásticas equilibradas y abstractas, casi puras como tales. Esto es, como una racionalidad de instrumentos y objetivos a la que se superpone una estética adecuada, pero no implícita en ellos.

Sería equivocado así, a mi entender, contemplar la obra de Cabrero como una obra fría, desprovista de emoción; o como una obra puramente racional en la que lo intenso de tal racionalidad ha orillado a las aproximaciones

estéticas a **un resultado de simple expresión del orden, de lo mentalmente perfecto.**

Pues, por el contrario —y precisamente por la carencia de “sentimientos” personales, pero no de emociones, o de la presencia de una cierta condición apasionada— fue sobre todo la plástica de las obras, su condición de objeto visual, algo tan elaborado como lo que pudiera considerarse la esencia de la misma, constituyendo un objetivo primordial y buscando en extremo la identificación entre ambas.

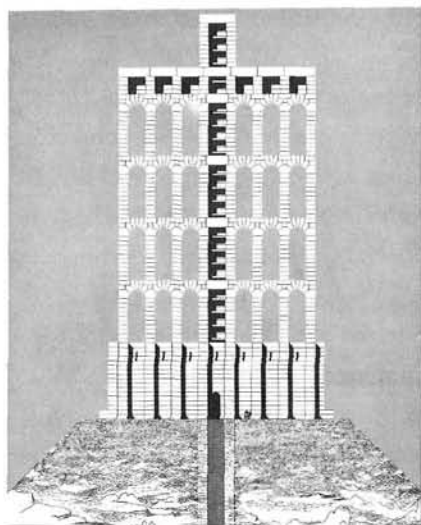
Esto es, que frente a arquitecturas modernas a las que Cabrero está bien cercano (frente al platonismo de un Mies, por ejemplo, o frente al conceptualismo de un cierto Loos), hay en su obra un especial cuidado puesto en la condición visible, como si hubiera pensado que la fuerza de las ideas no se convierte en forma de un modo inmediato, si no elaborado. Que la belleza es el rostro de la bondad sólo si logramos que verdaderamente así sea: que sólo podemos estar seguros de la bondad precisamente cuando identificamos la belleza. En Loos la fuerza de la idea puede resultar más expresiva que la perfección plástica; en Mies hay más atención a la identidad entre forma y materia que a una perfección visual a la que se han hecho concesiones no son directas, si no en cuanto representan aquella identidad.

Cabrero empieza incluso siendo pintor, y ya el viaje a Italia que le permitió descubrir arquitecturas como la de Libera, fue destinado en gran parte a conocer la pintura italiana en torno a los metafísicos más expresionistas y coloristas, y no tanto en relación a la pintura más literaria o simbolista como era la de De Chirico.

Así, la fuerza de lo abstracto como plástica pura debe de verse en la obra de Cabrero al lado de su intención en manejar los objetivos y principios universales de la disciplina. Su gusto por una estética dura y purista debe de entenderse, pues, como objetivo en sí mismo y no sólo como mejor representación de valores arquitectónicos. Unir ambas cuestiones hasta llegar a la identidad fue, probablemente, su fortuna.

La utilización, pues, de objetivos e instrumentos arquitectónicos universales, valorados plásticamente a través de las formas puras y abstractas del repertorio moderno, puede considerarse una síntesis, acaso algo apretada, del modo de hacer de Cabrero.

Pero esta aproximación personal de entendimiento autónomo, universal, de las cuestiones arquitectónicas, no fue aceptada las más de las veces en dicho sentido por sus contemporáneos —como ya he tenido ocasión de explicar—, que vieron la arquitectura de Cabrero con unos perfiles más personales que los que en realidad tenía. La continuidad interna de su carrera en la fidelidad a principios que entendía como propios de la disciplina no coincidió históricamente con lo que eran las ambiciones y deseos de la mayoría de sus compañeros más empeñados, afectados en gran modo por la obsesión de alcanzar una modernidad de la que se consideraban desposeídos, en un primer momento,



Cruz del Valle de los Caídos

y demasiado sensibles a la ambigüedad y al larvado eclecticismo que la arquitectura moderna significaba, en un segundo estadio.

La carrera de Cabrero representó así, paradójicamente, la historia de un arquitecto solitario, que conectaba de modo difícil, o con escasa frecuencia, con los intereses colectivos, si bien la calidad e impacto de sus producciones nunca pasó, desde luego, inadvertida. Ajeno a la mayoría de los avatares que agitaban las procelosas aguas de la cultura arquitectónica española producida bajo el régimen franquista, su obra no fue nunca muy popular y es ahora cuando podemos observarla con una perspectiva que permite comprenderla correctamente.

Ya desde la primera década, durante los años cuarenta, sus obras van a ser entendidas como un producto de transición, de compromiso; esto es, bien contrarias a la intención de universalidad y de perfección abstracta, no comprometida con las circunstancias temporales, que para su autor tenía. Tanto el brillante ejercicio juvenil de la cruz del Valle de los Caídos, como las obras de la Feria del Campo o el propio gran edificio Sindical fueron vistos como una mediación entre academicismo y modernidad. Una mediación que podía significar un paso adelante hacia la conquista de una modernidad ansiada, pero que no se sintió como algo capaz de marcar un camino, o de indicar cuestiones de validez general.

Pero interesa ahora, por el contrario, señalar precisamente cuestiones en un breve recorrido por algunas de sus obras significativas. En su propuesta para el Valle de los Caídos ha de destacarse cómo la solución proyectada acometía de modo brillante y directo los problemas arquitectónicos planteados. En primer lugar, el de la necesidad de implantar una imagen gigante en un paisaje natural; seguidamente, la especial dificultad de ser dicha imagen una Cruz monumental, con lo que ello conllevaba de problema añadido al tener que construir los grandes voladizos que se derivaban, en principio obligadamente, de los brazos.

Ambos problemas se juntan en uno, haciendo de la necesidad virtud, ya que se evita la existencia de los voladizos al sostener los brazos de la cruz con una arquería, al modo de un acueducto. La figura así obtenida —un gran volumen casi transparente, como un corto acueducto, en el que la silueta de la cruz se soporta y dibuja mediante la diferencia entre las figuras y entre lleno y vacío— se inspiraba probablemente, como origen, en la imagen del Pallazzo della Civiltà del Lavoro, en el EUR romano, del arquitecto Lapadulla, que tanto tuvo que impresionar lógicamente al joven Cabrero en su citado viaje.

El Palazzo de Lapadulla es un edificio convertido en una imagen monumental al servicio de la idea de la ciudad que en el EUR se buscaba, llevando a la arquitectura hacia una posición puro-escénica muy exagerada, aunque responsable, desde luego, de una de las imágenes más logradas e impresionantes de la arquitectura italiana de la época.

La posición de Cabrero al utilizarlo como inspiración es menos forzada ya desde el uso puramente monumental de la Cruz, cuyo problema principal es figurativo en relación al enfrentamiento con el paisaje en cuanto superposición de imágenes. El carácter surrealista —“metafísico”— fue una respuesta bien lógica ante tal cuestión, y el aislar una “fachada”, profunda y transparente, favorecía el significado y la intensidad de la propuesta.

Los dibujos de este precoz proyecto insisten en una visión fuertemente escorzada del gran objeto arquitectónico, complementaria de aquella otra, y tanto o más real, que la evidenciaría como gran frente. Pues, en efecto, es el escorzo violento, como nos enseñaron bien manieristas y barrocos, la imagen más expresiva de las composiciones puras y simétricas. Así lo creará, al menos, Cabrero —o, sin necesidad de creerlo, así lo hizo— como quedó perfectamente puesto de relieve en edificios posteriores, como el de Sindicatos o el del Diario Arriba, también incluso desde algunos dibujos bien expresivos de su intención. El escorzo es una visión pictórica de un edificio, la que coincide con la visión real, con la perspectiva. La que entiende la arquitectura como la imagen que ante la ciudad exhibe.

Ya me he referido otras veces al edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos (hoy Ministerio de Sanidad), destacando en él el modo en que se logra una idea monumental de gran pureza, preparada tanto para la gran escala urbana del Paseo como para la inmediata de su gran frente, y servidas ambas cuestiones con la regularidad, la pureza formal y la simetría, a pesar de tener que insertarse en un terreno irregular de la ciudad vieja. Cabrero da prueba de gran instinto al aceptar las dos cuestiones a la vez, tanto la regularidad aparente como la real irregularidad, resolviéndolas sin dificultades finales. El respeto a la ciudad contigua le ha enseñado la importancia de seguir las viejas alineaciones, ya que éstas, cerradas y servidas por la composición, provocan un espacio urbano continuo y controlado aún cuando sea oblicuo. Pero aceptar esta oblicuidad, por un lado, y la condición cerrada, por otro, no le impide servir los principios modernos de edificio abierto, ya que dicha condición funcional queda oculta para las imágenes.

Anticipando a Venturi, y siguiendo lecciones barrocas, el edificio tiene así una escala y una imagen hacia el Paseo del Prado y otras hacia atrás, y hasta el volumen principal posee tres caras planas y monumentales —las que exhibe— y otra funcional.

Ello queda patente en los mecanismos compositivos de la obra, y en forma concreta, en el valor figurativo que se da a los materiales, que aparecen con cualidades gráficas y colorísticas muy señaladas al servicio del significado arquitectónico de los elementos que forman y de su plástica.

La piedra y el ladrillo se emplean como materiales del lugar, presentes tanto en el Museo de Villanueva como en las casas académicas que siguieron su tradición. Cabrero los elige aceptando como buena y ambientalmente



conveniente esta vieja convención madrileña, empleándolos tanto para enraizar el edificio como para sus propios fines.

La obra general y, concretamente, la del volumen monumental son de ladrillo, buscando la continuidad, el color y la fuerza abstracta que se puede dar a su textura. Del mismo modo aparece la piedra en la coronación y en el escudo (hoy desaparecido) no sólo por su valor conceptual o constructivo, si no también por su valor de contraste plástico, cromático.

La piedra aparece también unida a los basamentos, por otro lado, que en el gran frente alcanzan toda la altura del cuerpo bajo, encargándose de servir así la gran escala. Este frente se presenta con ello tanto más simétrico y ordenado cuanto sus extremos quedan definidos por los volúmenes completamente pétreos que enmarcan la composición y la articulan fuertemente con la drástica diferencia de textura y color. Nótese en estos basamentos y en el pórtico dos cosas: en primer lugar, el valor abstracto, plástico, del despiece, acusando su condición compositiva, gráfica. En segundo lugar, su desaparición sistemática una vez que la esquina se ha doblado en unos metros, adoptando el edificio la escala de la calle. El basamento se reduce violentamente al tamaño común de las casas de balcones, y los huecos, de ladrillo ahora, juegan el papel de éstos.

Pues al doblar la esquina las cosas han cambiado de significado y de escala, aunque no de forma. Los grandes huecos rectangulares que en las calles traseras hacen el papel de “balcones” son los mismos que forman el abstracto y atractivo volumen principal. La piedra de los elementos extremos, al desaparecer y reducirse, después de la esquina, explica el artificio. De ahí que su textura pétrea, entendida como una piel, como un ropaje, tenga una apariencia tan abstracta, tan dibujística.

El edificio, algo despreciado en su día por entenderse como producto de una transición ambigua y no viable, y escasamente estimado todavía hoy debido a la dureza de su estética, representa a mi juicio una posición muy moderna, anticipadora como antes indicaba de las posiciones venturianas, y, sobre todo, enormemente cualificado. Es, sin duda, al menos en su escala, el edificio mejor que el Estado franquista construyó en Madrid.

Como productos de transición fueron interpretadas también las magníficas obras de bóvedas tabicadas; esto es, las de la Feria del Campo (con Jaime Ruiz), o el bloque de viviendas económicas en el barrio de la salida de la Avenida de Barajas, obras todas ellas en las que se aprovecha con habilidad y brillantez —y fuera de su tradición— el atractivo sistema puesto a punto por Luis Moya. Pues la construcción entendida como esencia de la arquitectura no formaba parte, en realidad, del ideario moderno, a pesar de tanta declaración en contrario. Como en el caso de los instrumentos proyectuales de Sindicatos —la composición como medio del carácter monumental, el valor urbano del edificio y su estudio en la doble escala que la ciudad exigía—, en los tiempos de entonces no podían distinguirse con nitidez ni apre-





ciarse con neutralidad los valores de la disciplina. Obsesionados los arquitectos españoles con la superación del academicismo y el ansia de alcanzar la modernidad, su mitificación impedía identificarla precisamente allí donde se encontraba.

El proyecto para el Concurso de la Catedral de Madrid en el solar del Cuartel de la Montaña (1952, con Rafael de Aburto), señaló la verdadera distancia mantenida con arquitecturas de transición como las que compitieron en aquellos mismos años en el Concurso de la Basílica de la Merced, o, incluso, con la misma Basílica de Aránzazu, de Sáenz de Oiza y Laorga.

El proyecto de Catedral se plantea sin concesión alguna hacia la tradición; o, mejor dicho, vivificando la auténtica tradición eclesial antigua según la cual las iglesias, como grandes contenedores espaciales, se construían con las técnicas más avanzadas de su tiempo. La radical propuesta no se agota, sin embargo en el hecho funcional o técnico, adquiriendo una gran fuerza los instrumentos plásticos, ahora mucho más complejos, que, desde una geometría abstracta, la construyen. La ocasión era utópica ya desde el propio planteamiento del Concurso —más un certamen arquitectónico que otra cosa— y si no lo hubiera sido probablemente no se habría fallado otorgando el Primer Premio a una propuesta tan radical, mucho más avanzada que la cultura conservadora imperante en aquellos años.

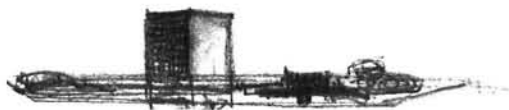
La fuerza de Asís Cabrero como poeta de la abstracción arquitectónica quedó patente con la misma claridad en algunos proyectos de monumentos. Uno de ellos es la llamada “Forma conmemorativa” (1950), en que el uso de la geometría abstracta adquiere tanto más valor cuanto es capaz de refrenar su propia libertad para proponerse como un experimento personal contenido e intencionado. La estabilidad o inestabilidad formal, el recurso de simetrías, traslaciones y giros, el problema de la figura y de sus puntos de vista, revelan



cuanto mecanismos abstractos, basados en preferencias personales, están también en la base de sus edificios, acaso escondidos por las cosas concretas.

Otra de estas obras fue el Proyecto para el Concurso del Monumento a Calvo Sotelo, cuya situación en la ciudad le dota de un interés añadido. En él las formas abstractas alcanzan la significación que les da su condición urbana, pues su insólita y gigante presencia adquiriría tanto la escala lejana que permite verlas como un objeto, como una escultura, cuanto la experiencia espacial que significa atravesarlas en automóvil.

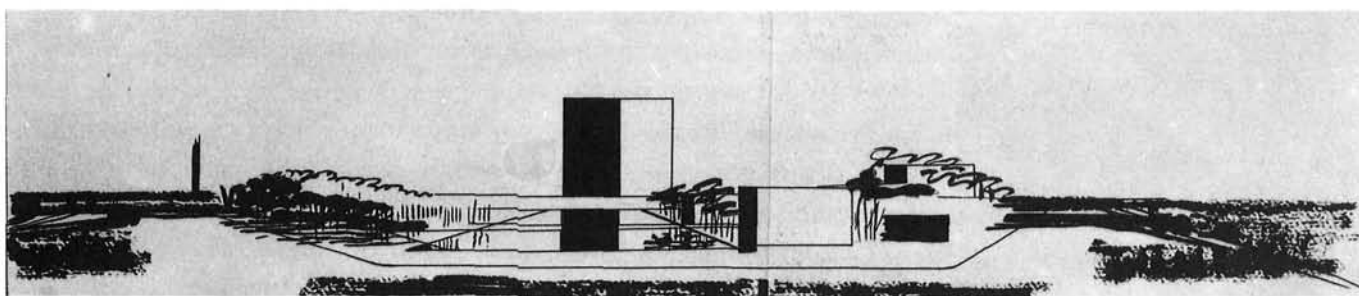




El enorme acierto de localización —en el centro de la plaza de Lima y atravesado por el tráfico, en vez de como fondo de la Castellana y rodeado por él— queda servido por las dos grandes formas que unen su perfecta simetría a su irregularidad, y que se presentan configurando un ángulo recto entre sí y oblicuo a la calle que impide cualquier otra visión principal que no sea la del escorzo. De nuevo se opera con la combinación entre la estabilidad y la inestabilidad formal, con las simetrías y falsas igualdades y con el giro, pero aunque se trata de una forma simple no es regular, si no irregularmente elaborada. Ya en el monumento anterior, como en el Campanille de la *Catedral de Madrid*, *Cabrero empleaba combinaciones de líneas oblicuas* que lo alejaban de toda obsesión cúbica como empeño único.

Aunque el tercer monumento, el del Concurso para el Mausoleo de Karachi (1958), es una forma cúbica. Una forma cúbica gigante y principal en un área ordenada por la geometría de dicha forma y en la que se establece asimismo la directriz oblicua que permitirá obtener las visiones escorzadas.

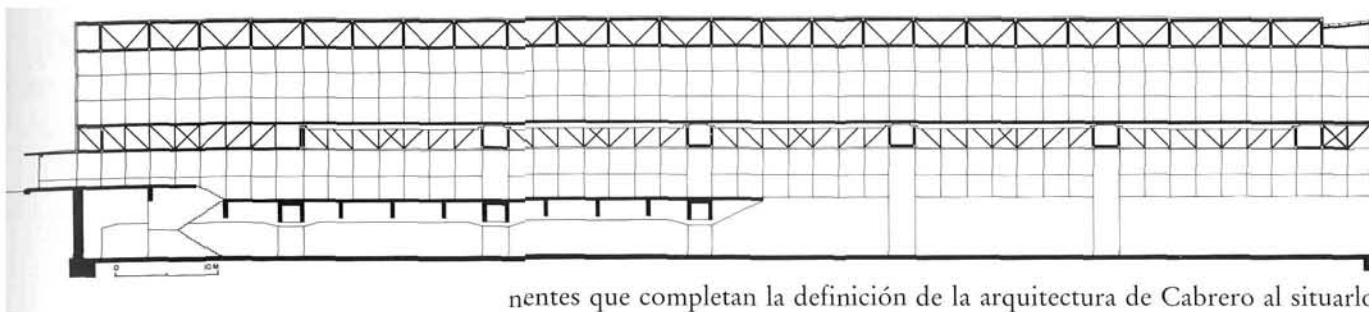
El cubo, sin embargo, no es tal geoméricamente hablando, ya que, aunque de planta cuadrada, tiene un peralte amplio. Ello fue debido, probablemente, a dos razones. La primera es que el prisma se proyectó abierto por dos lados, y cerrado por los otros dos y por el techo, con lo que era necesario aumentar la dimensión que supone la base para establecer como proporción principal la figura de la cara abierta del prisma. La segunda es que es ésta la que se convierte en la figura más pregnante, por lo que se dimensiona dándole una altura ligeramente mayor que del cuadrado, ya que el cuadrado real, se percibe algo achatado. Sumando estas dos correcciones se obtiene una altura que se comprende todavía como cúbica, esto es, sin sentir psicológicamente las correcciones.



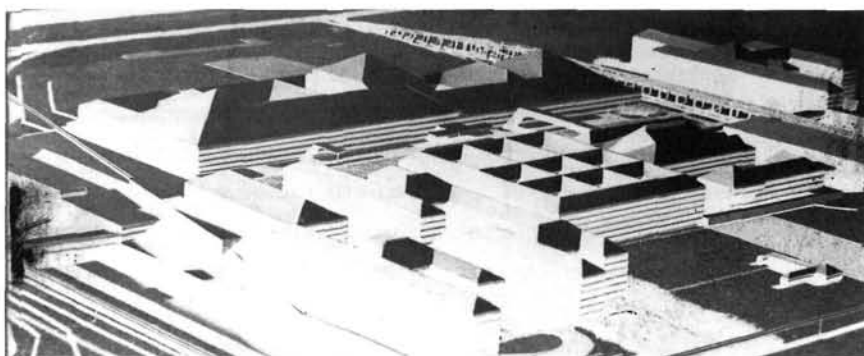
Cabrero se manifiesta aquí con un plasticismo verdaderamente arquitectónico, perceptivo, y tanto en la pureza formal, como en el uso de visiones no necesariamente frontales, o en las correcciones ópticas. Con todo ello nos recuerda a los griegos, adquiriendo su arquitectura un sabor ancestral, del manejo de los arcanos de la disciplina.

Pero si en este monumento hay algo antiguo, oriental y asiático, más antiguo que los griegos en su intención simplificadora, hay igualmente mu-





nentes que completan la definición de la arquitectura de Cabrero al situarlo como un proyectista que persigue la perfección formal, pero que evita, sutilmente, ser un idealista. Cabrero es un arquitecto práctico, realista, y es la incorporación de la lógica de las cosas arquitectónicas, o de los elementos poco deseables, pero inevitables, la que nos lo hace ver con claridad. Incluso puede decirse, acaso con exageración, que la lógica realista le fascinó frecuentemente, y que muchas de aquellas de sus obras que presentan una condición opaca, o incluso prosaica, deben verse como conceptualistas, o rozando el “*minimal*”, en cuanto se enamoran de la solución segura y útil, sobria y económica. Ello se emparenta a veces con los principios de la “caricatura”, del arte de descubrir las esencias de las cosas. Y es una manifestación de la disciplina que, en su lógica aplastante, puede confundirse con la evidencia.



Relacionado con una amplia experiencia en el campo urbanístico, que lo sucinto de este texto no puede entretenerse en relatar, encontramos el interesante Proyecto para el Concurso de la Sede de Organizaciones Internacionales y Conferencias en Viena (1969). Es un proyecto de plena madurez, pasadas ya las “bodas de plata” con el ejercicio profesional, y en el que se acometió una experiencia en la que quedaba puesto de relieve, sobre todo, cuanto una compleja organización de usos y circulaciones, de amplísima superficie, no quedaba diluida en la zonificación, o en lo específicamente funcional.

Para Cabrero, una enorme extensión de servicios cuyo carácter de conjunto es fundamentalmente urbano continúa siendo arquitectura, sin que entre las cualidades de ésta y las de la ciudad tengan que establecerse servidumbres o mutuas limitaciones. La complejidad del programa suponía una

organización diversificada, en la que resultaban básicas las infraestructuras circulatorias como dominio de una gran área a ordenar.

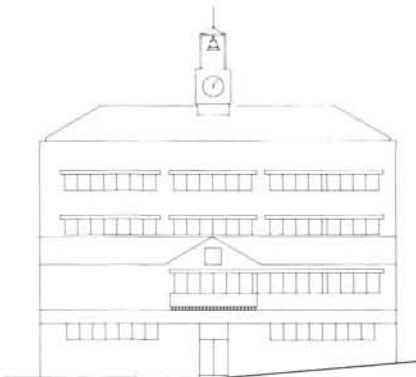
El resultado de la propuesta era una colección muy variada de estratificaciones horizontales, cuyas disposiciones pasan por la sistemática de los bloques abiertos de desarrollo libre, de los patios, o de los volúmenes singulares. Un gran bulvar cívico y circulatorio protagoniza una ordenación que podría haber sido poco significativa como arquitectura concreta, pero que la lucidez de Cabrero supo terminar con una idea formal extraordinariamente atractiva: el apilamiento horizontal se cubre sistemáticamente con cubiertas a cuatro aguas. Cada elemento toma con ello una expresión propia, individual, al tiempo que pertenece a una misma unidad, a un mismo “género” o especie.

La ordenación queda así figurativamente concretada, convertida en un hecho plástico como expresión de su propia naturaleza arquitectónica. En efecto, las cubiertas, y de un modo aparentemente frío, como si de un mero ejercicio de geometría descriptiva se tratase, revelan la forma y la dimensión de cada elemento, dándole visualmente a cada uno su importancia relativa frente a los demás. La unidad lograda es extraordinaria, y su acción es de alto interés tanto para ser llevada a la realidad de un modo fiel como para presentar la intención urbana perseguida. La “organicidad” de lo urbano se hace presente y su efecto queda señalado de modo inequívoco para cualquier arquitectura que pudiera aplicarse.

Algo profundamente moderno y, al mismo tiempo, algo ancestral laten de nuevo en este proyecto. Como si la esencialista arquitectura de Cabrero, provista de una expresión abstracta como único y radical medio, tomara lecciones aún de la fábrica escurialense, por ejemplo. Y no tanto, o sólo, por el parentesco de la ascesis expresiva cuanto por la confianza en establecer una traza como cuestión primaria. Una traza cuyo volumen no es más que el resultado de aplicarle la lógica de la arquitectura.

Acaso el enlace de Cabrero con el nuevo modo de pensar que se inicia en los años setenta estuviera ya bien claro en este último ejercicio. Pues no será hasta esa década cuando su obra adquiriera un nuevo relieve para los intereses arquitectónicos españoles, y cuando pueda así valorarse correctamente, por ejemplo, el viejo edificio Sindical.

Pero, por si quedara duda, el Ayuntamiento de Alcorcón (1973) mostró bien a las claras cuanto la continuidad de su modo de hacer podía exponerse con matices distintos, tal vez entonces más expresivos que otros utilizados con mayor abundancia. Así, frente al problema de proyectar un edificio municipal, la acentuación del carácter público y representativo no se manifestó con los recursos habituales. Esto es, no a través de la expresividad compositiva de la forma cúbica, sino acudiendo a mecanismos más directos; a la dotación de elementos —torre del reloj, arengario y bandera, frontón y escudo— que corresponden a la idea inmediata, casi *naïf*, de un Ayuntamiento.



Ayuntamiento de Alcorcón

No creo que Cabrero hubiera leído entonces a Venturi, por citarlo una vez más. Al margen de la personalidad del propio Cabrero, se da el caso de que *Complexity and Contradiction* se publica en castellano hacia el año en que este edificio se construye, y así más parece que haya en el proyecto una reflexión muy personal acerca del carácter del edificio público, de su concreta escala y de la relación con el lugar en que se enclava. El proyecto es muy curioso, ya que explora caminos distintos con instrumentos que siempre le acompañaron. Sigue tratándose de la forma abstracta, derivada directamente del programa, pero esta vez diamantina y afacetada como en un contenido ejercicio expresionista.

Como en el proyecto de Viena, los planos de la cubierta toman un valor puro, geométrico, pero su misma existencia los convierte en símbolos, en cosa concreta, identificable como tal. En ella, se integraron los dos elementos directamente significativos, la torre del reloj y el frontón del arengario, más capaces aún que un enorme letrero de transmitir el concepto de “Ayuntamiento”. La superposición de estos elementos tradicionales dota de significado a la imagen abstracta que les sirve de soporte y lo hace con toda naturalidad, como cuestión esperada; ajena a la condición irónica y puro-expresiva que el mundo *pop* utilizaba. O con una ironía interna, que no necesita transmitirse como intención.

Pero la obra de arquitectura de Cabrero —que se ha intentado sintetizar a través de la selección personal de trabajos que se ha comentado— no alcanzó del todo, a pesar de sus cualidades, el reconocimiento público que hubiera merecido, ejerciendo escasa influencia e interviniendo en definitiva bien poco en la transformación de nuestro territorio. No obstante, su intensa y original figura se inscribe ya, desde hace tiempo, en la historia de la Arquitectura española. En una historia de la arquitectura que tiene sólo una relación analógica con la ciudad real.

Pues quedaría recordar, aquí al final, la paradoja de cómo un arquitecto interesado en las características más universales de la disciplina tuvo dificultades para que su obra se entendiera; o, al menos, para que se aceptara de un modo pleno. Contradicciones de los tiempos —acaso de todos los tiempos— que a los historiadores tocará resolver.

Aunque su obra acaso alcance por ello una vigencia mayor, como corresponde a las cosas que no se doblegaron del todo a la fuerza de las coyunturas. Su condición de modernidad radical y de evocación al tiempo de cuestiones ancestrales tal vez reserve influencias futuras hoy insospechadas. Conste aquí, en todo casi, mi homenaje.